



REINHARD KÖPF

Nackte Tatsachen.

Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom

Die Figuren von Adam und Eva am Adamsportal des Bamberger Domes werden häufig als die ersten monumentalen Aktfiguren des Mittelalters gefeiert. Aus der kirchlichen Skulptur des Mittelalters ist uns jedenfalls kein anderes Beispiel bekannt. Die Nacktheit der beiden Figuren wurde bisher meist nur zur Kenntnis genommen, ohne sie einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Der Beitrag konzentriert sich daher auf die Frage, welche Rolle die Nacktheit von Adam und Eva für das Verständnis des Portals spielt. Es wird zu zeigen sein, dass sich mit den Bamberger Skulpturen zahlreiche Aspekte von Nacktheit im Mittelalter verbinden lassen. Einerseits werden die Figuren von Adam und Eva als Zeugen für die Wahrnehmung von Nacktheit als ästhetischem Phänomen aufgerufen, andererseits ihre Blöße in den ikonologischen Kontext des Portals sowie in die zeitgenössischen Gegebenheiten vor Ort eingebettet.

Unerhörtes zeigt das Adamsportal des Bamberger Domes. Mitten unter den verehrten Stiftern des Domes, Heinrich II. und Kunigunde, im Kreise der Heiligen Petrus und Stephanus, treten dem Betrachter die lebensgroßen Sandsteinfiguren von Adam und Eva gegenüber – fast nackt, so wie Gott sie schuf (Abb. 1 & 2). Wir kennen in der kirchlichen Skulptur des Mittelalters kein anderes Beispiel.¹ Nicht

¹ Für anregende Diskussionen möchte ich besonders Ina Piontek, Hiltrud Westermann-Angerhausen, Katja Browarzik, Susanne Moraw, Laura Brander, Stefan Trinks und Bernd Mohnhaupt danken. Vgl. Willibald SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, in: Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur, hrsg. v. Reiner Hausherr, Stuttgart 1977. Katalog der Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart vom 26. März bis 5. Juni 1977, 4 Bde., Stuttgart 1977, hier Bd. 1, S. 313–321, bes. S. 321. Aus der unüberschaubaren Anzahl an Publikationen zu den Bamberger Domfiguren nenne ich den zuletzt erschienen Aufsatz von Achim Hubel, der eine Fülle weiterführender Literatur nennt, vgl. Achim HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Stephan Gasser/Christian Freigang/Bruno Boerner, Berlin/Brüssel/Frankfurt a. M. 2006, S. 475–528.



Abbildung 1: Bamberg, Dom –
Figur des Adam, vor 1237.



Abbildung 2: Bamberg, Dom –
Figur der Eva, vor 1237.

selten werden sie von Kunsthistorikern als die ersten monumentalen Aktfiguren nach der Antike gefeiert. Doch bleibt ihre Deutung im Kontext des Portals umstritten. Hartnäckig entziehen sie sich einer schlüssigen Interpretation. Die Nacktheit von Adam und Eva wurde meist nur zur Kenntnis genommen, bestenfalls am Rande gewürdigt. So scheint es gerechtfertigt, ihre nackten Körper stärker in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken, als dies bisher geschah. Versuchen wir daher im Folgenden einige Fragen zu sammeln, die uns abschließend zur Beantwortung des entscheidenden Problems führen sollen: Welche Rolle spielt die Nacktheit von Adam und Eva für das Verständnis des Adamsportals am Bamberger Dom?

Das Adamsportal und seine Figuren

Beginnen wir mit einer Betrachtung des Portals. Wahrscheinlich noch vor der Schlussweihe des Bamberger Doms im Jahr 1237 wurde die zunächst als gestuftes Zackenportal geplante Adamspforte als nördlicher Zugang neben der Ostapsis des Doms nachträglich mit sechs Säulenfiguren ausgestattet. Christine Hans-Schuller und Manfred Schuller haben alles dokumentiert, was wir zu diesem Portal wissen können.² Ihre minutiösen Analysen konnten anhand einer Vielzahl bis dato unbeachteter Details vor allem zeigen, dass die Skulpturen von Anfang an für diesen Aufstellungsort geschaffen worden sind und nicht erst im Zuge einer Planänderung, gleichsam als Notlösung, an diesen Ort versetzt wurden.³ Seit 1993 befinden sich die Originale im Bamberger Diözesanmuseum. Bis zum tausendjährigen Bistumsjubiläum 2007 soll das Portal seinen figürlichen Schmuck in Form von Abgüssen zurückerhalten. Im rechten Gewände des Portals werden dann wieder Adam und

2 Christine HANS-SCHULLER, Das Adamsportal des Bamberger Domes – Ergebnisse der Bauaufnahme, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1/2 (1995), hrsg. v. Markus Hörsch/Peter Ruderich, S. 35–47, und Manfred SCHULLER, Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: ebd., S. 49–81.

3 Mit abenteuerlichen Spekulationen verbunden, vgl. Tilman BREUER, Überlegungen zu Papstgrab und Adamspforte, in: Bericht über das Kolloquium „Der Bamberger Dom und seine plastische Ausstattung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts“ (8. u. 9. April 1975, Bamberg), hrsg. v. Jochen Zink, in: Kunstchronik 28 (1975), S. 387–405 u. S. 425–448.

Eva sowie die Figur des Heiligen Petrus und im linken Heinrich und Kunigunde zusammen mit dem Heiligen Stephanus ihren angestammten Platz einnehmen.⁴

Renate Kroos öffnete uns aus kunsthistorischer Sicht als erste den Blick auf den Aussagewert der mittelalterlichen Quellen zum Bamberger Dom.⁵ Wenn auch die Ordinarien keine gesicherten Angaben zur Nutzung des Portals zulassen, so dürfen wir nach heutigem Kenntnisstand davon ausgehen, dass die Adamspforte im Mittelalter an hohen Festtagen als öffentlicher Hauptzugang für die von der Stadt auf den Domberg strömenden Gläubigen diente.⁶ Von der einstigen exponierten Lage des Portals ist freilich nichts mehr zu spüren, da die Umgestaltung des Dombergs im frühen 18. Jahrhundert die topographischen Verhältnisse grundlegend veränderte.⁷ So ist es heute nur schwer nachvollziehbar, dass die ersten Figuren, die dem Betrachter, der sich von Südosten näherte, ins Auge fielen, diejenigen des rechten Gewändes waren. Welches Seherlebnis, so könnten wir zuerst fragen, bot die Nacktheit von Adam und Eva dem mittelalterlichen Betrachter?

Konzentrieren wir uns auf die Gestaltung der Skulpturen von Adam und Eva. Beide wurden jeweils aus einem etwa zwei Meter hohen Schilfsandsteinblock gemeißelt. Sie sind fest mit dem Säulenschaft verbunden, treten aber beinahe vollplastisch aus diesem hervor. Als Standfläche dienen jeweils Konsolen. Adams Stand- und Spielbein sind kaum unterschieden, weshalb seine Haltung relativ steif wirkt. Im Vergleich zum Oberkörper erscheinen die Beine ein wenig zu kurz und die Knie zu weit nach oben verschoben. Dem Breitgelagerten der Hüfte stehen die kräftigen Schultern mit den eckigen Ansätzen der Arme gegenüber. Das Fehlen dieser Gliedmaßen beeinträchtigt die Betrachtung der Figur erheblich. Die Reste der linken, auf dem Oberschenkel liegenden Hand halten einen kleinen Ast, der

⁴ Ich beziehe mich dabei auf den Betrachterstandpunkt.

⁵ Aus den spätmittelalterlichen Ordinarien ist nur wenig zu erfahren. Frühestens im 15. oder 16. Jahrhundert dürfte vor dem Portal das Dekanatsgericht abgehalten worden sein. Für das 15. Jahrhundert ist mit dem Titelholzschnitt des Heiltumsbuches von 1493 eine Quelle überliefert, die zur Osterprozession die Gläubigen mit dem Heinrichsschrein in die Adamspforte einziehen lässt. Auch die verbreitete Annahme, die Adamspforte diene zur Austreibung und Wiederaufnahme der Büsser, ist anhand der liturgischen Quellen nicht nachweisbar. Vgl. sämtliche Angaben bei: Renate Kroos, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, in: Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, hrsg. v. Dethard von Winterfeld, Bd. 1, Berlin 1979, S. 160–208, bes. S. 163 f.

⁶ Vgl. zur Bezeichnung als „Adamspforte“ mit weiteren Nennungen Kroos, Liturgische Quellen, S. 163.

⁷ Vgl. Hans-Schuller, Adamsportal, S. 35 mit Anm. 4.

Adams Geschlecht bedeckt. Das Blattwerk ist eher schematisch arrangiert und erscheint wie an den Körper geklebt. Auch der Kopf Adams wirkt ein wenig zu groß. Er ist als einzige der Portalfiguren unmittelbar mit der Säule verbunden. Sein Haar liegt in sauber ornamental gearbeiteten, schneckenartig aufgerollten Locken und breiten Strähnen eng am Haupt an. Der Gesichtsausdruck ist verhalten, nur die Brauen ziehen sich über der Nasenwurzel ein wenig zusammen. Die breiten Wangen, das Kinn und die Oberlippe werden von einem kurz gewachsenen, subtil ausgearbeiteten Bart bedeckt.

Eva dagegen lehnt scheinbar lässig an ihrer Säule. Weiche und runde Formen bestimmen ihren Körperbau. Ein zaghaft vorgesetztes Spielbein deutet den leichten Kontrapost der Figur an. Über dem wenig vorgewölbten Unterleib wurden die Brüste nur andeutungsweise gestaltet. Sie wirken unorganisch aufgesetzt, obschon sich der Bildhauer um eine größtmögliche naturalistische Akzentuierung bemühte und kleine Brustwarzen ausformte. Evas Arme sind nach vorne abgewinkelt. Die auf der Hüfte und dem Bauch liegende linke Hand ist fast völlig verloren, nur zwei Finger halten noch den dicht belaubten Zweig, der ihre Scham bedeckt. Im Gegensatz zu Adams Zweig ist derjenige Evas viel unregelmäßiger gestaltet und die Blätter biegsamer, organischer übereinander gelegt. Der Kopf wird von einem Steg am Säulenschaft gesichert. Das wellig-lockige Haar Evas liegt eng am Kopf an und fällt in ihren Nacken. Auf den Wangen ihres schmalen, ebenmäßigen, fast mädchenhaften Gesichtes kräuselt sich verspielt noch eine Strähne. Die schmale Kinnpartie, der ebenmäßige Mund und der flach verschliffene Übergang von der Nase zu den Brauen verleihen Eva zudem einen anmutigen Ausdruck. Lassen sich beide Körper demnach als Zeichen idealer Nacktheit zu Beginn des 13. Jahrhunderts verstehen?⁸ Doch ohne uns an dieser Stelle zu sehr auf den Begriff der idealen Nacktheit zu versteifen, wird es die Mühe folgender Überlegungen wert sein, die Nacktheit der Bamberger Figuren fernab jedes ‚Schubladendenkens‘ zu begreifen.

⁸ Als grundlegend zum Begriff der idealen Nacktheit, unter besonderer Berücksichtigung von Mittelalter und Renaissance, vgl. Nikolaus HIMMELMANN, Ideale Nacktheit (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73), Opladen 1985, bes. S. 42–111.



Abbildung 3: Cluny, Musée de Farinier – Kapitell des Chorumgangs mit Sündenfall aus der ehem. Abteikirche, nach 1115.

Bedecken und Enthüllen – Varianten eines alten Themas

Auffällig an der Nacktheit von Adam und Eva am Bamberger Portal erscheint ihre demonstrative Betonung, vor allem dadurch, dass ihre Blöße im Kreise von ausschließlich bekleideten Gestalten präsentiert wird, ein Umstand an dem sich das Mittelalter trotz des exponierten Standortes der Figuren nicht störte. Als Affront gegenüber den am selben Portal in prächtiger Kleidung erscheinenden Heiligen wurde sie nicht verstanden.⁹ Dies vermag schon der Blick auf die ikonographische Tradition von Darstellungen des ersten Menschenpaares zu erhellen, bei der die Blöße Adam und Evas einerseits als Erkennungsmerkmal verstanden wurde, andererseits, aufgrund der Textvorgabe, als unumstößliches Eigengut des Themas nicht zu umgehen war. Eine Liste solcher Beispiele wäre lang, so dass wir uns an

⁹ Auf die Möglichkeit, man hätte Adam und Eva in Bamberg auch völlig bekleidet zeigen können, gehe ich weiter unten im Text ein.



Abbildung 4: Vézelay, ehem. Abteikirche Sainte-Madeleine – Kapitell des Langhauses mit Sündenfall, vor 1120.

dieser Stelle auf einige Andeutungen beschränken müssen¹⁰: Bereits aus spätantik-frühbyzantinischer Zeit kennen wir Darstellungen des ersten Menschenpaares, welche die Nacktheit Adams und Evas ‚offen‘ zur Schau stellen.¹¹ Die Illustrationen aus der so genannten „Wiener Genesis“ aus dem 6. Jahrhundert – mit die ältesten bekannten Miniaturen von Adam und Eva überhaupt – seien hierfür als beredtes Beispiel genannt.¹² Auch die monumentalen Bronzetüren des Hildesheimer Domes

¹⁰ Zu Adam und Eva-Darstellungen allgemein, vgl. die nicht gedruckte Dissertation von Johanna FLEMMING, Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jahrhundert (Diss.), Jena 1953.

¹¹ Vgl. mit weiteren Beispielen Herbert SCHADE, Art. „Adam und Eva“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, hier Bd. 1, Sp. 41–70, bes. Sp. 51–54.

¹² ÖNB, Codex Theol. Gr. 31, fol. 1r. Die Wiener Genesis. Purpurpergamenthandschrift aus dem 6. Jahrhundert; Vollständiges Faksimile des Codex Theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, 2 Bde., Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Kommentarband (Otto Mazal), Frankfurt a. M. 1980. Vgl. zuletzt Barbara ZIMMERMANN, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintentionen, Wiesbaden 2003.

aus ottonischer Zeit zeigen in fünf Szenen anfangs Adam und Eva im Zustand paradiesischer Nacktheit.¹³ Berühmt sind ebenso die romanischen Kapitelle aus Cluny und Vézelay, die uns in kunstvoller Art und Weise die Leiblichkeit der Stammeltern vor Augen führen (Abb. 3 & 4).¹⁴ Bis ins 13. Jahrhundert hinein erobern sich schließlich Adam und Eva ihren Platz als Fassaden- bzw. Portalplastiken, mit einem auffallenden Höhepunkt: den monumentalen nackten Figuren am Bamberger Dom.¹⁵ Dieser kurze Einblick in die ikonographische Tradition des ersten Menschenpaares soll uns genügen, um zu einem ersten Resümee zu kommen.

Über Jahrhunderte hinweg brach sich die Nacktheit Adams und Evas künstlerisch Bahn, ohne den mittelalterlichen Betrachter zu überraschen. Allein schon die Vielzahl der Darstellungen spricht dafür, aber auch die Tatsache, dass der Künstler seine Legitimation, den nackten Körper von Adam und Eva zu zeigen, aus der Autorität der Heiligen Schrift selbst bezog. Die Nacktheit des ersten Menschenpaares hatte ihren festen Platz im Mittelalter, und mit dem Bamberger Beispiel zeichnet sich ab, dass diese ganz offensichtlich nicht nur als bloße Randerscheinung präsentiert wurde. Auf Augenhöhe des Betrachters und damit in seine Erfahrungswelt hineingerückt wird ihre monumentale Nacktheit nicht nur zu einem Erkennungsmerkmal, sondern vielmehr zu einem deutlich sinnlichen Erlebnis.

Kehren wir an dieser Stelle also zurück zu der Frage, welches Seherlebnis die Nacktheit des Stammelternpaares dem mittelalterlichen Betrachter bot, so dürfen wir wohl trotz des Abstandes von fast 800 Jahren annehmen, dass die Wirkung der Bamberger Figuren vor allem auf einer ästhetisch-anmutigen Gestaltung beruht

Illustrierte Bibeln boten von der Spätantike bis in die Neuzeit stets Ort und Anlass für das Bild des ersten Menschenpaars. Vgl. etwa den ersten monumentalen Adam und Eva-Zyklus in der Bibel aus San Paolo fuori le mura, vgl. Joachim GAEHDE, Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo Fuori Le Mura in Rome, in: FMSt 8 (1974), S. 351–384.

¹³ Vgl. mit weiterführender Literatur zuletzt Bernd MOHNHAUPT, Auf Augenhöhe. Ottonische Bilder und ihre Betrachter, in: Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters (Mittelalterforschungen 16), hrsg. v. Achim Hubel/Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2004, S. 183–203, bes. S. 185–188.

¹⁴ Vgl. Bernhard RUPPRECHT, Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975, S. 106, S. 109 u. S. 113.

¹⁵ Die Liste ließe sich leicht erweitern, vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), hrsg. v. Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, hier Bd. 1, Sp. 41–70, bes. Sp. 55–61.

und weniger auf einer abschreckend-schockierenden. Besonders deutlich soll dies in der Gegenüberstellung zu anderen Beispielen gezeigt werden, welche uns in den Bereich der grotesken Bilddarstellungen des Mittelalters entführen und unter dem Begriff der Drölerien ihren Eingang in die kunstwissenschaftliche Forschung gefunden haben.¹⁶ Solche häufig obszönen, monströsen oder deformierten Gestalten finden sich unter anderem an und in den mittelalterlichen Kirchenräumen, und wir dürfen voraussetzen, dass ihre Existenz dem zeitgenössischen Betrachter wenn nicht vertraut, so doch durch ihren weiten Verbreitungsgrad bekannt war.¹⁷ Sie führen uns Nacktheit in ganz anderer Art und Weise vor Augen und erlauben uns in der Gegenüberstellung zu unserem Figuren paar eine erste Einschätzung des Nacktseins im Mittelalter.

Bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts verfasste aller Wahrscheinlichkeit nach der englische Zisterzienserabt Adam von Dore seine Handschrift „Pictor in carmine“ mit der ausdrücklichen Absicht, solchen Darstellungen Einhalt zu gebieten: „Schmerzlich berührt davon“, so lässt uns der Autor wissen,

„in Gottes Tempel närrische Bilder und Monstrositäten zu finden, die eher Missgeburten als Schmuck darstellen, habe ich mich bemüht, die Sinne und Augen des Gläubigen, wenn dies möglich ist, auf ehrbarere und nützlichere Weise zu beschäftigen. [...] Denn [...] was nimmt sich wohl in der Nähe des göttlichen Altars schicklicher und ersprießlicher aus: die doppelköpfigen Adler, Löwen mit vier Leibern [...], wiehernde Bauchgesichter [...] oder die Werke des Herrn und Erlösers und die enthüllten Geheimnisse des Evangeliums in ihrem Glanze zu schauen?“¹⁸

16 Zu Klassikern auf dem Gebiet der ‚Drölerienforschung‘ wurden: Lilian M. RANDALL, *Images in the margins of Gothic manuscripts* (California Studies in the History of Art 4), Berkeley 1966 und Michael CAMILLE, *Image on the edge. The margins of medieval art*, London 1992.

17 Allein im Hinblick auf den skandinavischen Kunstraum konnten die Teilnehmer eines Symposiums zu grotesken Bilddarstellungen im Mittelalter an der Universität Kopenhagen deren immense Verbreitung konstatieren, vgl. die einzelnen Beiträge in: Katrin KRÖLL/Hugo STEGER (Hrsg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1994.

18 *Dolens in sanctuario die fieri picturam ineptias et deform[i]a quedam portenta magis quam ornamenta, optabam si fieri posset mentes oculosque fidelium honestius et utilius occupare. [...] Siquidem [...] quid fructuosius, specularis circa die altarium aquilas bicipites, unius eiusdemque capitis leones quatuor [...], frementes acephalos [...] uel certe contemplari [...] opera Domini saluatoris, et iam coruscantis euangelii reuelata misteria.* Hier zitiert nach Montague R. JAMES, *Pictor in carmine* (Archeologia 94), London 1951, S. 142–166, bes. S. 142. Die Handschrift ist angelegt als Beispielsammlung für die typologische Verbindung von alt- und neutestamentarischen Ereignissen und präsentiert in



Abbildung 5: Straßburg, Münster –
Nackter Zanner als Wasserspeier, 14. Jh.

Lassen sich durch solche Quellenbelege auch keine exakten Rückschlüsse auf eine ästhetische Wirkung dieser Bilddarstellungen im Einzelnen ziehen, so dürfen wir doch annehmen, dass sie dem Betrachter weitgehend einen Sinneseindruck vermittelten, der im Gegensatz zu den beiden Bamberger Figuren eher auf der Wirkung des Provokativen zu beruhen schien.¹⁹ Der Umstand, dass sich eine Vielzahl an theoretischen Schriften immer wieder mit der Wirkung drolastischer Darstellungen auseinandersetzte, spiegelt offenbar die Sorge wider, dass die Kirchgänger, und zwar, wie Adam

von Dore betont, vor allem die Laien unter ihnen, den grotesken Bildgestalten stärker zugetan waren als mancherlei sakralen Themen.²⁰ Ausgemergelte Körper, Grimassen schneidende Fratzen oder entblößte Körperteile bildeten damals

Versform 138 Typen des Alten und 508 Antitypen des Neuen Testaments. Diesen Aspekt vertiefend, vgl. Katrin KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 11–105, bes. S. 76f.

¹⁹ Grundlegend zur rezeptionsästhetischen Methode in der Kunstgeschichte, jedoch nicht auf das Phänomen der Nacktheit eingehend, vgl. Wolfgang KEMP (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, 2. Aufl., Berlin 1992. Hier wäre eine weiterführende Untersuchung hinsichtlich des Nacktseins wünschenswert.

²⁰ Vgl. JAMES, *Pictor in carmine*, S. 143f. Berühmt sind ferner die Äußerungen Bernhards von Clairvaux zu den Fabelwesen in der kontemplativen Abgeschlossenheit der Kreuzgänge: *Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis, ac formosa deformitas?* Vgl. S. BERNARDI, *Clarae-Vallensis Abbatis Primi, Opera Omnia. Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem* (MIGNE, PL 182), ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 915–916.



Abbildung 6: Straßburg, Münster – Satan als Blasarsch im Höllenschlund (Detail aus dem Tympanon des Hauptportals), Ende 13. Jh.

wie heute einen ähnlich starken Gegensatz, wie uns der Vergleich zwischen den Figuren von Adam und Eva in Bamberg mit einigen Darstellungen des Straßburger Münsters (Abb. 5 & 6) lehrt.²¹ Verstehen wir folglich die nackte Schönheit bzw. schöne Nacktheit Adams und Evas in Bamberg als eine Art Gegenüberstellung zu all den erwähnten grotesken Darstellungen, so sollten wir nun auch versuchen, die sinnliche Wahrnehmung der Skulpturen als bewusst gewählten gestalterischen Akt zu begreifen. Kein Geringerer als Bernhard von Clairvaux vermag uns in diesem Zusammenhang zu den Figuren von Adam und Eva am Bamberger Dom zurückzuführen. Es scheint beachtlich, dass sich gerade der große Geistliche, der im Allgemeinen für sein geradezu notorisch mangelndes Interesse an Sinneseindrücken bekannt ist, folgendermaßen über den weiblichen Körper zu äußern vermochte: „Schön sind Brüste, die ein wenig vortreten, und mit Maßen

²¹ Es soll an dieser Stelle nicht weiter auf das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit im Mittelalter eingegangen werden, obwohl meines Erachtens die Verbindung von ästhetischer Wirkung und Nacktheit weit größere Beachtung finden müsste. Zum Begriff der Schönheit im Mittelalter und den damit verbundenen zahlreichen Aspekten, vgl. zuletzt Umberto Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, München 2006, bes. S. 72–160. Doch nicht erst Bernhard von Clairvaux äußerte sich im positiven Sinne zum nackten Körper, vgl. ebenso Isidor von Sevilla, für den einige Dinge im menschlichen Körper praktische Funktionen haben, andere aber rein dem *decus*, der Zierde als dem Schönen und Angenehmen, dienen, ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, Bd. 6 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), ed. Martin Wallace LINDSAY, Oxford 1911, S. 25.



Abbildung 7:

Reims, Kathedrale – Figur des Adam, nach 1230.

schwollen.²² Im Hinblick auf die bildhauerische Leistung der Figuren von Adam und Eva am Bamberger Portal sollte folgende Einschätzung Willibald Sauerländers korrigiert werden: Die scheue und spröde Art des Leiblichen, so Sauerländer, die in Einzelheiten liebevoll und aufmerksam beobachtet sei²³, ist weniger auf die Intention zurückzuführen, eine Figur nach antikem Schönheitsideal kopieren zu wollen (und dabei in letzter Konsequenz gescheitert zu sein), als vielmehr dem Betrachter einen makellosen, nackten Körper vor Augen zu führen. Thema ist nicht die Beobachtung des Körpers auf naturalistische Weise, sondern seine monumentale Nacktheit. Dass der Bildhauer dabei auf empirische Beobachtungen zurückgreift, spricht für die große Leistung des Bamberger Künstlers.²⁴ Zweifelsohne gelang es ihm, den Betrachter in wirkungsvoller Weise anzusprechen.²⁵

22 *Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice*, in: MIGNE, PL 184, ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 163.

23 Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, S. 323.

24 Besonders auffällig erscheinen dabei die Gestaltung von Bauch und Leiste, die Umrisse der Schenkel sowie die Unterscheidung zwischen dem scharfen Grat der Schienbeine und der Rundung der Waden.

25 Zur ästhetischen Rezeption der Bamberger Domfiguren vgl. Robert SUCKALE, Die Bamberger Domskulpturen – Technik, Blockbehandlung und Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch 38 (1987), S. 27–82.



Abbildung 8:
Reims, Kathedrale – Figur der Eva, nach 1230.

Komplizierte Verhältnisse – Zur Ikonographie des Adamsportals

Die kunsthistorische Forschung kennt seit langem die Vorbilder für die Figuren der sogenannten ‚jüngeren‘ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Der Blick der in Bamberg tätigen Bildhauer richtete sich damals nach Reims, auf die Baustelle der französischen Krönungskathedrale. Vielleicht holte man die ausführenden Meister direkt von dort, um sie in der weit entfernten fränkischen Bischofsstadt den zu dieser Zeit modernsten Figurenstil ausführen zu lassen. Der Vergleich einiger Bamberger Figuren mit solchen aus Reims zeigt uns, wie nahe sich die Figuren stehen.²⁶ Achim Hubel hat zuletzt noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass die Bamberger Figuren nicht als bloße Kopien der Reimser Vorbilder zu verstehen sind, sondern sich vielmehr durch ihre gezielte Auswahl an Motiven und deren eigenständige Verarbeitung auszeichnen.²⁷ Auch für die Skulpturen von Adam und Eva kennen wir in Reims Vorläufer, doch sind diese völlig bekleidet (Abb. 7 & 8). Trotz des höher gelegenen Aufstellungsortes des Figurenpaares neben der nördlichen Querhausrose schreckten die Künstler davor

²⁶ Vgl. etwa Willibald SAUERLÄNDER, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39, 1976, S. 167–192.

²⁷ Vgl. HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, S. 479.

zurück, Adam und Eva als Aktfiguren zu zeigen. Erst in Bamberg wagten sie diesen erstaunlichen Schritt. Bei all den Gemeinsamkeiten – aber eben auch bei den prononcierten Unterschieden – zwischen den Bamberger und Reimser Figuren stellt sich die Frage, warum man sich in Bamberg für die sensationelle Darstellung von Adam und Eva als lebensgroße Aktfiguren entschieden hat.²⁸

Kehren wir aus diesem Grund zurück zum Adamsportal des Bamberger Doms und damit auch zu den anderen Figuren, die das ikonographische Programm des Adamsportals komplettieren. Die kunsthistorische Literatur bietet eine Vielzahl an Vorschlägen zur ikonographischen Deutung der Skulpturen des Adamsportals. Ohne im Einzelnen sämtliche Äußerungen fassen und erörtern zu können, sei hier nur auf eine Auswahl hingewiesen, die die Spannweite der Möglichkeiten offenbaren soll. Schon die Frage nach der Idee des Programms beinhaltet etwas Grundsätzliches. Was verbindet die dargestellten Figuren von Heinrich II., Kunigunde und Stephanus mit Petrus, Adam und Eva? Warum befindet sich das durch Keuschheit glänzende Ehepaar Heinrich und Kunigunde im Kreise des nackten, sündig gewordenen ersten Menschenpaares? Oder Petrus – soll er nur Hinweisfigur für den auf der heraldisch wertvolleren Seite stehenden Heinrich sein? Einige Deutungsversuche sahen ihren Ansatz daher vielfach in einer gruppenmäßigen Aufteilung der Figuren begründet. Theodor Rensing und Otto von Simson deuteten beispielsweise die Gegenüberstellung des ersten Menschenpaares und des heiligen Kaiserpaares typologisch und bezogen sie auf politische Ereignisse der Zeit Friedrichs II.²⁹ In der zur Neuordnung des sizilischen Königreiches zu Melfi erlassenen Gesetzessammlung Friedrichs II. im Jahr 1231 wird durch die Missachtung der göttlichen Gesetze im Sündenfall die Einsetzung fürstlicher Herrschaft als Notwendigkeit und göttliche Vorsehung gefolgert und die Stellung des Kaisers mit der des ersten paradiesischen Weltenherrschers verglichen.³⁰ Die Legitimation für Herrschaft resultiert folglich aus dem Sündenfall. Heinrich und Kunigunde erfüllen

²⁸ Vgl. ebd., S. 515.

²⁹ Vgl. Theodor RENSING, Die Adamspforte des Bamberger Domes, in: *Landschaft und Geschichte*. Festschrift für Franz Petri zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. v. Georg Droege/Peter Schoeller/Rudolf Schützeichel/Matthias Zender, Bonn 1970, S. 421–433 und Otto von SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, in: *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 95), hrsg. v. Dietrich Schmidtke/Helga Schüppert, Tübingen 1973, S. 424–439.

³⁰ Vgl. RENSING, Die Adamspforte des Bamberger Domes, S. 422f. und auch von SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, S. 435f.

wie kein anderes Kaiserpaar, so von Simson, diese in den Konstitutionen erhobenen Ansprüche. Als christliches, heilig gesprochenes Herrscherpaar könnten sie den sündig gewordenen Stammeltern paradigmatisch gegenübergestellt werden.³¹ In dieser Weise interpretiert auch Hans-Christian Feldmann das Programm. Seiner Meinung nach wären die Skulpturen vor dem Hintergrund der von Friedrich II. aktualisierten Deutung der Herrschaftsbegründung als Folge des Sündenfalls zu verstehen.³² Petrus und Stephanus seien beide Garanten für die göttliche Weltordnung. Außerdem stünden Kunigunde, Heinrich und Petrus einander nicht nur als Vertreter von *regnum* und *sacerdotium* gleichrangig gegenüber, sondern bildeten als Hauptheilige des Domes die zentrale Gruppe des Portals.³³ Sauerländer verwies auf das Prinzip des Anfangs, welches die Figuren miteinander verbinde.³⁴ Achim Hubel griff diesen Gedanken noch einmal auf, ging aber einen deutlichen Schritt weiter. Mit Adam und Eva beginne zwar die Geschichte, doch seien sie auch verantwortlich für die Erbsünde. Petrus, nicht nur der erste Apostel und erste Papst, verweise als Zeichen für die künftige Erlösung der Menschheit auf das Kreuz Christi. Inhaltlich gehöre er zur Figur des ersten Märtyrers Stephanus. Beide verkörperten die römische Kirche in direkter Nachfolge Christi und stünden grundsätzlich für die Bedeutung Roms für das christliche Abendland. Heinrich und Kunigunde wären demnach das dritte Paar in der Abfolge des Portals. So wie Heinrich in Bamberg ein zweites Rom schaffen wollte, bezögen sie sich auf die Erneuerung des christlichen Heilsgedankens in Bezug auf die eigene Gegenwart.³⁵

Robert Suckale wies daraufhin, dass Adam ursprünglich auf den Apfel der Erbsünde gedeutet habe, den Eva einmal trug. Petrus halte wiederum dem Betrachter das Kreuz als Zeichen der Errettung von der Erbsünde vor Augen. Die drei Heiligen Heinrich, Kunigunde und Stephanus verstand er als Fürbitter. Dabei

31 Vgl. VON SIMSON, Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Doms, S. 438.

32 Vgl. Hans-Christian FELDMANN, Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220–1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203–1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims, Ammersbek b. Hamburg 1992, S. 117.

33 Vgl. ebd., S. 117.

34 Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, bes. S. 320.

35 Vgl. Achim HUBEL, Figuren der Adamspforte des Bamberger Doms, in: Josef Kirmeier/Bernd Schneidmüller/Stefan Weinfurter/Eva-Maria Brockhoff (Hrsg.), Kaiser Heinrich II. 1002-1024. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung vom 9. Juli bis 20. Oktober 2002 in Bamberg, (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur 44), Augsburg 2002, Kat. Nr. 209, S. 394f. Zuletzt nochmals HUBEL, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, S. 508–515.

komme Kunigunde, aufgrund der bereits festgestellten besonderen Positionierung der Figur, eine entscheidende Rolle zu: sie führe die Gruppe der Fürbitter an. Das Portal sei demzufolge eine erste große Manifestation der Bedeutung des Kunigundenkultes nach der Heiligsprechung der Kaiserin im Jahr 1200.³⁶

Fassen wir kurz zusammen: Die angesprochenen Erklärungsversuche zeigen, dass es mehrere Verständnisebenen der Adamsportale gibt. Thesen, die das Figurenprogramm hauptsächlich auf aktuelle politische Ereignisse zurückführen wollen oder die Gründe gar in einer „imperialen Reichstheologie“ finden möchten³⁷, verlieren meines Erachtens zu schnell die Gegebenheiten vor Ort aus dem Auge. Politische Bekenntnisse an einem Kirchenportal, an einer für die Liturgie mehr als bedeutsamen Stelle, scheinen nicht besonders einleuchtend.³⁸ Die Konstanten von Erbsünde und Erlösung, auf die Suckale und Hubel aufmerksam machten, sind für die gegebenen Umstände eines Kirchenportals jedenfalls sehr viel besser vorstellbar. Bei allen genannten Erklärungsvorschlägen wird jedoch eines deutlich: Die Nacktheit Adams und Evas wird ausschließlich als traditionelles ikonographisches Eigengut des Stammelternpaares verstanden, die den mit der Bedeckung der Scham bereits vollzogenen Sündenfall charakterisiert. Doch bieten sich gerade an diesem Portal weitaus mehr Interpretationsspielräume, die sich im engeren Sinn auf die Nacktheit von Adam und Eva beziehen lassen.

36 Vgl. SUCKALE, Die Bamberger Domskulpturen, S. 69f.

37 Vgl. OTTO VON SIMSON, Die Deutsche Plastik, in: Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte 6), hrsg. v. dems., Berlin 1977, S. 225–232, bes. S. 227.

38 Gerade die Bamberger Domskulpturen wurden immer wieder mit aktuellen politischen Ereignissen ihrer Entstehungszeit in Verbindung gebracht. Man denke nur an die nicht selten problematischen Diskussionen zur Identität des Bamberger Reiters. In Bezug auf das Adamsportal wäre es mit Willibald Sauerländer einleuchtender, die Funktion des Kirchenportals als „Schaufront“ zu betonen. Gleichsam als ‚Aushängeschild‘ zeigen die Figuren des Adamsportals den Reliquienbesitz der Bamberger Kathedrale, welcher im Inneren den Besucher erwartet. Vgl. zu diesem Aspekt Willibald Sauerländer, Reliquien, Altäre und Portale, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33 (1999/2000) Beiheft, hrsg. v. Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel u. a., München 2000, S. 121–134.

Des Kaisers ‚alte‘ Kleider Oder: Warum Adam und Eva in Bamberg nackt sein müssen

Die Vorstellung, Bamberg seit den Zeiten Heinrichs II. als neues Rom zu verstehen, prägt das Portal, wie wir gesehen haben, bereits in der Auswahl des Figurenpersonals. Weitere Details sprechen dafür. So beobachtete schon Willibald Sauerländer das sonderbare und keiner getragenen Tracht entsprechende Gewand des Kaisers.³⁹ Als eine Verbindung von zeitgenössischem Tasselmantel (man beachte den Riemen vor der linken Schulter) mit einem vor dem Körper drapierten, diagonal vor der Brust verlaufenden Überwurf, der als ungenaue Nachahmung römischer Kleidung angesehen werden kann, besitzt die heraldisch bedeutsamste Figur des Portals allein ihrer Erscheinung wegen antikische Anklänge. Unterstreichen daher die Stammeltern nicht alleine durch ihre Nacktheit die Intention, in der Portalgestaltung die wichtige Verbindung zwischen Bamberg und dem antiken *caput mundi* auf den ersten Blick aufzugreifen? Demnach hätte die monumentale Nacktheit Adams und Evas dazu beigetragen, diese Vorstellung nochmals deutlich hervorzuheben.

Was wir vorhin als gruppenmäßige Aufteilung der Figuren bezeichneten, gipfelt in der paarweisen Gegenüberstellung von Heinrich und Kunigunde in ihren fein gestalteten Gewändern und den nackten Leibern von Adam und Eva. Zweifelsohne übte die Nacktheit auf die Betrachter Sinnesreize aus, die stimulierend auf sie hätten wirken können.⁴⁰ Gerade in Verbindung mit der sich durch Keuschheit auszeichnenden Kunigunde wird die Nacktheit Evas als „diffamierender“ Moment erfahrbar.⁴¹ In mittelalterlichen Heiligenlegenden spielt die Zurückweisung der Sexualität nicht selten eine bedeutende Rolle. Sofern es sich um eine weibliche

³⁹ Vgl. SAUERLÄNDER, Katalogtexte zu den Skulpturen des Bamberger Doms, S. 320.

⁴⁰ Aus Quellen des 12. Jahrhunderts wissen wir, welchen Reiz vor allem antike Skulpturen auf die damaligen Betrachter auszuüben vermochten, etwa in der Geschichte des Magisters Gregorius aus dem Rom des 12. Jahrhunderts, der in eigenartig persönlichen, ja emotionalen Worten die Figur einer Venus beschreibt, deren Schönheit wegen er sie dreimal aufsuchen musste. Siehe hierzu: Berthold HINZ, Knidia. Oder: Des Aktes erster Akt, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 17, Nr. 3 (1989), S. 49–77, bes. S. 49f.

⁴¹ Der Aspekt der diffamierenden Nacktheit, der an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden soll, wird angesprochen von Carlos OBERGRUBER-BOERNER, Menschenpaare, in: Nackt. Die Ästhetik der Blöße (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 1. Februar bis 28. April 2002), hrsg. v. Wilhelm Hornbostel/Nils Jockel, München/London/New York 2002, S. 35–44, 102f.

Heilige handelt, ist dieser Verzicht auf Sexualität die wichtigste und oft die einzige Grundlage ihrer Tugendhaftigkeit. Die Kinderlosigkeit Heinrichs und Kunigundes wurde bekanntlich in eine bewusst keusch gelebte Ehe umgedeutet und so zum gewichtigen Argument im Heiligsprechungsprozess Kunigundes.⁴² Kunigunde stellt in dieser Hinsicht das mit dem Gewand der Gnade⁴³ bekleidete Pedant zu Eva dar.

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluss noch einmal den Ort der Nacktheit von Adam und Eva. An einem neuralgischen Punkt, am Übergang von der profanen in die sakrale Sphäre, schreitet der Besucher an den lebensgroßen Aktfiguren des ersten Menschenpaares vorbei in den Dom. Nicht nur die für den Bamberger Dom wichtigsten Heiligen wurden hier in Stein gehauen, auch das sündig gewordene erste Menschpaar findet seine (Wieder-)Aufnahme in ihren Kreis. Es bleibt verlockend, die von Wilhelm Boeck erstmals vorgetragene Vermutung, die beiden östlichen Eingänge des Bamberger Domes dienten einst zur Austreibung und Wiederaufnahme der Büsser⁴⁴, aufzugreifen, auch wenn sich hierfür in den zeitgenössischen Quellen des 13. Jahrhunderts keine Angaben finden lassen.⁴⁵ Die Nacktheit Adams und Evas ließe sich jedenfalls gut damit verbinden.⁴⁶ In diesem Zusammenhang Nacktheit als rituelle Nacktheit aufzufassen läge nahe, sind wir doch darüber informiert, dass das Nacktsein als erschwerende Buß- und Votationspraxis dem Prozessions- und Wallfahrtswesen des Mittelalters und der frühen Neuzeit nicht fremd gewesen ist. Bei einer Prozession in Paris im Jahre 1224 gingen alle Teilnehmer barfuss oder im Hemd, einige sogar nackt. Der Chronist einer Bittprozession um Regen, die 1315 in Paris nach St. Denis veranstaltet wurde, vermerkte, dass die Prozessionsteilnehmer mit Ausnahme der Frauen völlig nackt waren. Noch im 16. Jahrhundert waren Nacktwallfahrten

42 Ausführlich hierzu, vgl. Carla MEYER, „O glückliche Bamberger Kirche!“ – Kunigundes Heiligsprechung und ihre Vorgeschichte, in: „Kunigunde – empfang die Krone“. Katalog zur Ausstellung des Museums in der Kaiserpfalz Paderborn, hrsg. v. Matthias Wemhoff, Paderborn 2002, S. 73–83.

43 In Anspielung auf Johannes Chrysostomos, der die Nacktheit der Stammeltern als Kleid der Gnade interpretiert, vgl. MIGNE, PG 53, 123.

44 Vgl. Wilhelm BOECK, Der Bamberger Meister, Tübingen 1960, S. 12.

45 Zur Kritik an Boeck und der problematischen Quellenlage vgl. KROOS, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, S. 163 und Anm. 5 in diesem Beitrag.

46 Die Erklärung Hrabanus Maurus', der den Namen Evas mit dem Ausdruck *ianua vitae*, als Tor des Lebens, erklärt, ist dabei nur einer der vielen gemeinsamen Nenner, vgl. RABANI MAURI, Fuldensis Abbatis Et Moguntini Archiepiscopi, Opera Omnia (PL 107), ed. Jacques-Paul MIGNE, Paris 1862, Sp. 499.

durchaus üblich, wie die Mirakelprotokolle von Bettbrunn belegen.⁴⁷ Erforderte also schon die ikonographische Zusammenstellung der Figuren keineswegs nur eine eindimensionale Verständnisebene, so trifft dies auch auf die Nacktheit von Adam und Eva zu. Diese als bloße ikonographische Konvention zu verstehen greift zumindest beim Bamberger Adamsportal zu kurz. Wenn wir uns also weniger über das Nackte im sakralen Kontext wundern, als vielmehr seine unterschiedlichen Spielarten zur Kenntnis nehmen, wäre ein wichtiger Schritt für ein Verständnis dafür, was Nacktheit im Mittelalter bedeuten könnte, aus kunsthistorischer Perspektive getan.

47 Vgl. Louis CARLEN, Wallfahrt und Recht, in: Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins, hrsg. v. Lenz Kriss-Rettenbeck/Gerda Möhler, München/Zürich 1984, S. 87–100, bes. S. 92. Die genannten Quellen bei Christoph DAXELMÜLLER, Das Fromme und das Unfromme. Der Körper als Lernmittel und Lernbild in der spätmittelalterlichen >Volks<frömmigkeit, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Katrin Kröll/Hugo Steger, Freiburg i. Br. 1994, S. 107–129, bes. S. 112.

Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:

Reinhardt KÖPF, Nackte Tatsachen. **Beobachtungen zur Nacktheit der Figuren** von Adam und Eva am Bamberger Dom, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 15–33.